

ANNA G. PIOTROWSKA
Uniwersytet Jagielloński

„INNI” W MUZYCE NA PRZYKŁADZIE MUZYKI CYGAŃSKIEJ

Badania nad muzyką cygańską oraz próby interpretacji jej związków z muzyką artystyczną, ewentualnych wpływów na tę muzykę oraz oddziaływania muzyki artystycznej na muzykę różnych grup romskich w tradycji europejskiej wpisane są w szerszy kontekst rozważań nad problemem Innego w kulturze.

Z muzykologicznej perspektywy rozważania na temat muzyki cygańskiej są związane z dwiema tendencjami ujmowania inności w muzyce. Z jednej strony to, co odmienne, postrzegano przez pryzmat podziałów rasowych, badań nad „dzikusami” i tzw. ludami pierwotnymi. Uwzględniając problematykę osiągnięć muzycznych piśmiennictwo na temat rasy swoiste apogeum osiągnęło w Niemczech okresu III Rzeszy. Sytuacja geopolityczna oddziaływała na sposób postrzegania muzyki cygańskiej w Europie tamtego czasu. Z drugiej strony, z punktu widzenia historii muzyki, dyskusja na temat muzyki cygańskiej jest przejawem widocznej w literaturze muzykologicznej począwszy od XIX wieku próby narzucenia germanocentrycznego ujęcia kultury muzycznej. Europę muzyczną podzielono na nurt główny, obejmujący dokonania (ujmując najszerzej) niemieckojęzycznych kompozytorów, oraz resztę, niejako obrzeża Europy. Wynikły stąd zrab sporów osadził się na osi polaryzującej germanocentryczne kontra (głównie) frankofońskie opcje światopoglądowe. Pozostałe kraje ujmowano sumarycznie, klasyfikując je jako tzw. peryferyjne. Podejmowane w owych krajach (pomijanych w muzycznym dyskursie) próby muzycznego zaistnienia na arenie międzynarodowej zaszerogowywano pod wspólnym i ogólnym szyldem szkół narodowych. Pojawiający się przy tej okazji problem muzyki cygańskiej jako elementu konstytuującego muzykę węgierską, czyli niejako przyczyniającego się do współtworzenia tzw. narodowej muzyki węgierskiej, również wpisuje się w ten szeroki kontekst ujmowania w piśmiennictwie muzykologicz-

Adres do korespondencji: apiotrowska@interia.pl

nym zagadnień muzyki narodowej. Ten typ dyskursu szczególnie popularny był w Europie XIX wieku.

RASA W PIŚMIENICTWIE MUZYKOLOGICZNYM

W historycznej muzykologii utwierdził się binarny podział na to, co europejskie, i to, co nieeuropejskie. Dwutorowe ujęcie historii muzyki miało swe źródła w kulturowych przesłankach, które na terenie Europy wyraźnie wykazywały tendencję do różnicowania na tle rasowym. Pod wpływem przemysłań Jana Jakuba Rousseau uważano, że natura odpowiedzialna jest za powstanie zarówno rasy, jak i muzyki. Dowodził on nadto, iż muzyka wywodzi się od języka, i w towarzyszącej muzyce warstwie słownej upatrywał najwyrazistszego, a zarazem najoczywistszego potwierdzenia faktu, że muzyka w swej istocie różnice rasowe uwypukla (Radono, Bohlman 2000, s. 14). Wraz z tekstem, na przykład w formie pieśni, przez zakorzenienie w naturze miała odzwierciedlać różnice rasowe. Logikę tej koncepcji przejął zarówno Herder, jak i kolekcjonerzy pieśni ludowych końca XVIII i początku XIX wieku.

W XIX wieku sposób ujęcia inności w muzyce zmienił się jednak dość zasadniczo. Pod wpływem teorii Darwina postrzeganie różnic wyraźnie zostało zabarwione wartościowaniem. W pewnym uproszczeniu ów tok rozumowania zakładał, iż prymitywne społeczeństwa wytwarzają prymitywną kulturę wraz z muzyką o prymitywnych cechach. W europocentrycznej kulturze pogląd ten szczególnie chętnie stosowano w odniesieniu do muzycznych kultur kultywowanych poza obrębem Europy. Wielki autorytet muzyczny, profesor Konserwatorium w Paryżu i Brukseli, François Fetis w opublikowanej w 1869 r. pracy *Histoire générale de la musique* udowadniał wyższość muzyki europejskiej nad innymi.

Z czasem zachowanie czystości „naszej” muzyki skojarzono z zachowaniem czystości rasowej w ogóle. Dystansowano się od muzyki uprawianej przez innych, definiując ją nieomal jako „inną muzykę”. Nurt ten szczególnie mocno zarysował się — jak już wspomniałam — w muzykologii niemieckiej III Rzeszy. Źródła ówczesnych teoretycznomuzycznych koncepcji rasistowskich można upatrywać w powstających pod koniec XIX wieku pismach teoretycznych na temat rasy oraz w słynnym pamflecie Ryszarda Wagnera na temat żydostwa w muzyce. W poświęconej tematyce rasy muzykografii III Rzeszy wyodrębniły się — jak sugeruje Andrzej Tuchowski (1998, s. 42) — dwa główne nurty. Pierwszy z nich zorientowany był na „problem sformułowania germańskich, względnie nordyckich cech rasowych w muzyce”, drugi koncentrował się na badaniach tylko jednej rasy, mianowicie rasy żydowskiej. Z czasem studiowanie rasy w muzyce weszło w taką fazę zaawansowania, iż powstała nawet metodologia prac badawczych tej dziedziny. W pierwszej ze stosowanych metod analizowano treść dzieła, które jakoby poprzez cechy zewnętrzne miało zdradzać swój rasowy wymiar. Druga metoda polegała na antropologicznej charakterystyce

kompozytorów będących przedstawicielami danej rasy. Richard Eichenauer w pracy z 1937 r. *Musik und Rasse* przeanalizował w ten sposób kompozytorów reprezentujących sześć różnych ras (klasyfikację zaczerpnął z opublikowanej w 1930 r. przez Hansa Günthera pracy *Rassenkunde des deutschen Volkes*; zob. Tuchowski 1998, s. 49). Tę metodę ustalania przynależności rasowej dzieła, przez badanie życiorysu samego twórcy, rozszerzano o dokumentację obejmującą genealogię tego kompozytora. Trzecią metodą była analiza formalna dzieł. W pracy z 1933 r. Hermann Matzke twierdził, iż w celu ustalenia cech artystycznych, „które można uznać za typowe dla poszczególnych narodów i ras, nauka o sztuce powinna dążyć przynajmniej dwiema drogami: pierwsza wiodłaby ku badaniom cech zewnętrznych (a więc formalnych aspektów sztuki), druga — wewnętrznych, czyli treści duchowych” (cyt. za: Tuchowski 1998, s. 47).

Ten tok myślenia prowadził nieuchronnie do powielania poglądu, że określone rozwiązania muzyczne są charakterystyczne dla danej rasy. W ontologii muzyki, uświadamiającej podstawowe zasady rządzące muzyką, nawet do dzisiejszego dnia funkcjonuje na przykład wyobrażenie o tzw. skali cygańskiej, obfitującej w interwał sekundy zwiększonej. Skojarzenie konkretnej skali z muzyką cygańską ukształtowało obiegowe wyobrażenie na temat samej skali, najczęściej o przebiegu *c d es fis g a s h c'*. Takie podejście często wynika z przekonania, że „rasa partycypuje w wielu artystycznych i dyskursywnych konstruktach rasowych, i rasa staje się jednym z koniecznych elementów w konstruktach muzycznych” (Radono, Bohlman 2000, s. 8). Pojmowaniu tzw. muzyki cygańskiej przez pryzmat skal cygańskich ulegają nie tylko odbiorcy, ale także muzycy, w tym kompozytorzy. Na przykład w notatkach Arnolda Schoenberga z 1947 r. znajduje się wymowny zapis o muzyce cygańskiej, „której charakterystyczne skale wpłynęły na wiele sąsiadujących krajów na Bałkanach” (Schoenberg 1975, s. 163).

Pisanie o Innych w kontekście analizy ich kultury muzycznej niejednokrotnie było przejawem występującej w kulturze europejskiej tendencji do centralizacji i przywłaszczenia. Już w XVII i XVIII wieku w Europie powstawały prace poświęcone kulturze muzycznej odległych krain: w 1779 r. ukazały się *Mémoires sur la musique des chinois* Josepha-Marie Amiota, wydawano opracowania encyklopedyczne, na przykład *Musurgia universalis* Athanasiusa Kirchera z 1650 r. Wzmianki na tematy muzyczne pojawiały się też w dziennikach z podróży Johanna Georga Adama Forstera z lat 1772–1775, Jeana-François Galaup de la Pérouse'a z lat 1785–1788, oraz w kompendiach etnograficznych: *Relation d'un voyage à la côte des Cafres* (1686–1689) Guillaume Chenu de Laujardiére'a, *Mœurs des sauvages américains* (1724) Josepha-François Lafitau'a czy Williama Hamiltona Birda *The Oriental Miscellany* z 1789 r. (Radono, Bohlman 2000, s. 17). Europocentrycznie nastawiona kultura muzyczna poszukiwała gorszych od siebie, a przez to niejako mniej ważnych. Jak pisze Bernhard Waldenfels (2002, s. 146), europocentryzm w gruncie rzeczy jest „bardziej wyrafinowaną formą

etnocentryzmu, mianowicie jest mieszanką etno- i logocentryzmu”. Europejska kultura upatrywała więc w konfrontacji z innymi kulturami potwierdzenia własnej powszechności, czyli wyższego statusu. Nastawienie europocentryczne sprawiało „ów cud, że w tym, co własne, odnajdujemy coś ogólnego, a w tym, co ogólne — coś własnego” (Waldenfels 2002, s. 49). To prowadziło do przyswajania i centralizowania — tendencji zauważalnej w pracach na temat muzyki cygańskiej z XIX wieku. Ten specyficzny ruch ku centrum powodował położenie nacisku na porównywanie innych kultur z własną, taka komparatystyka nieuchronnie zawierała czynnik wartościujący, który z kolei pociągał za sobą dalsze konsekwencje w postaci umocnienia tendencji do dominacji, wpływającej z legitymacji prostego rozumowania: nasze, czyli lepsze.

W muzykologii drugiej połowy XX wieku teksty poświęcone muzyce europejskich Innych, to jest Żydów i Cyganów, zaczęto odczytywać na nowo, uwzględniając kontekst społeczny i kulturowy związany z balastem koncepcji rasy. Już samo rozumienie terminu „rasa” w rozważaniach muzykologicznych okazało się nader skomplikowane. Problematyczne okazało się stosowanie określenia, które potocznie jest zarezerwowane dla tzw. oczywistych różnic fizycznych między grupami ludzkimi. Wkrótce dostrzeżono, iż bez względu na przyjęte kryteria, na przykład anatomiczne (kolor skóry, struktura włosów, kształt ciała i twarzy) czy fizjologiczne (metabolizm, choroby dziedziczne, czynności hormonalne, charakterystyka krwi), zawsze występowało ogromne zróżnicowanie nawet między członkami jednej i tej samej grupy. Zaryzykowano więc twierdzenie, że we współczesnym świecie nie istnieją czyste rasy, a każdy system klasyfikacyjny jest z natury arbitralny (Desfor Edles 2002, s. 99). Zauważono też niemożność pisania na temat innych kultur bez balastu pewnych schematów myślowych wynikających z zanurzenia we własnej kulturze oraz przynależności do określonej epoki. Reprezentację opisywanego problemu determinuje zawsze członkostwo w danej kulturze, płeć, wiek, a nawet indywidualny stosunek do podejmowanych kwestii. Jednocześnie te same czynniki powodują, że opis zawsze jest częściowy (Clifford, Marcus 1986, s. 18–19).

W konsekwencji w tzw. nowej muzykologii, prężnie rozwijającej się od lat osiemdziesiątych XX wieku na terenie anglosaskim, wzięto pod uwagę istotny aspekt kształtowania dyskursu na temat relacji muzyki i rasy. Pod wpływem teorii Edwarda Saïda, mówiącej o konstruowaniu historii Innych poprzez pryzmat dominacji, reinterpretacji poddano piśmiennictwo na temat muzyki Innych. Nieco wcześniej intensywnie rozwijająca się w XX wieku etnomuzykologia kwestie zależności rasy i muzyki uczyniła, zdaniem niektórych autorów, przedmiotem szczególnego zainteresowania w wyniku narastających (zwłaszcza na początku wieku) kontrowersji. Etnomuzykolodzy coraz częściej twierdzili więc, że samo pojęcie rasy w badaniach jest zgoła nieprzydatne. Zarówno Curt Sachs w latach czterdziestych XX wieku, jak i John Blacking ponad trzydzieści lat później podali w wątpliwość heurystyczną wagę terminu „rasa” i jego znaczenia jako czynnika warunkującego zjawiska muzyczne.

INNI W MUZYCE — PRYZMAT NARODOWOŚCIOWY

Drugi typ dyskursu nad muzyką cygańską to rozumienie jej inności w ramach samego podziału kultury muzycznej w Europie. Po rewolucji francuskiej pojęcie narodu stało się tak istotne, że przez jego pryzmat zaczęto też postrzegać muzykę. Należy jednak podkreślić, iż związki myślenia w kategoriach narodowości i etniczności (związanej z rasą) są bardzo bliskie. Na przykład współczesny polski etnomuzykolog Ludwik Bielawski stosuje słowa „narodowy” i „etniczny” jako synonimy i odwołuje się do biologiczno-etnicznej koncepcji trwania narodu:

„Świadomość tożsamości etnicznej w muzyce rodzi się momencie, gdy z uniwersalnej, łacińskiej kultury europejskiej warstw oświeconych i Kościoła zachodniego zaczynają się wyłaniać kultury narodowe, etniczne” (Bielawski 1999, s. 69).

W nowożytnej Europie zróżnicowane narodowo kultury muzyczne za pośrednictwem piśmiennictwa muzycznego zostały skutecznie wciągnięte w spór, mający podłoże w przesłankach politycznych, dotyczący hierarchicznego zróżnicowania wartości preferowanych w poszczególnych narodach. Supremacja niemieckich wzorców na terenie muzycznym, przynajmniej od czasów Jana Sebastiana Bacha — zdaniem wielu autorów, głównie niemieckojęzycznych — nie ulegała wątpliwości. Franz Brendel był autorem opublikowanej w 1852 r., najpopularniejszej być może w XIX wieku, historii muzyki, która do roku 1906 doczekała się aż dziewięciu edycji. W jego ujęciu dziejów muzyki europejskiej znalazł się wyraźny podział binarny na nurt główny i poboczny, pomniejszy, drugi, a nawet inny. Sugerował to sam tytuł *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von der ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*. Niemcy, Francja, Włochy zostały uznane za dominujące w świecie muzycznym. Z czasem punkt ciężkości przechylił się w stronę utożsamienia kultury muzycznej Europy z kulturą muzyczną Niemiec. Nawet Brendel po 1859 r. na nowo zdefiniował niemieckość w muzyce. W jego rozumieniu tzw. Neudeutsche Schule była zakorzeniona w ruchu postbeethovenowskim. Klasyfikował on tak kompozytorów niekoniecznie urodzonych na terenie Niemiec, duchowo jednak z nimi związanych. Znaleźli się w tym nurcie zarówno Hektor Berlioz, jak i Franciszek Liszt. Nie przeszkadzał Brendelowi fakt, że Liszt w swych utworach często nawiązywał do węgierskości (skojarzonej z cygańskością), gdyż — jego zdaniem — punktem wyjścia twórczości tego kompozytora były niemieckie ideały (zob. Taruskin 2001, s. 695). Brendelowi wtórował między innymi Ludwig Nohl piszący w 1879 r. w „The Musical Times” na temat literackich uzdolnień Liszta. Autor ten zapewniał, że chociaż pisał on jedynie w języku francuskim, w istocie także „wzbogacił i poszerzył język niemiecki”.

Supremacji muzyki niemieckiej, podsycanej wagnerowskimi próbami wskrzeszenia na terenie muzyki mitologii teutońskiej, sprzyjał rozwój na terenie Niemiec prac naukowych o charakterze muzykologicznym, a także kulty-

wowanie tradycji muzycznych wśród amatorów i wspieranie jej poprzez liczne publikacje popularyzatorskie, na przykład przewodniki koncertowe. Uwypuklając rolę Niemiec ujęcie historii muzyki było rozwijane przez niemieckich muzykologów, którzy swoją wiedzę przenosili też na grunt amerykański, emigrując z powodów politycznych do Stanów Zjednoczonych, zwłaszcza w latach trzydziestych XX wieku. W duchu tej germanocentrycznej muzykologii usiłowano także definiować inne zjawiska, nie mieszczące się w jej ramach, i ukuto sformułowanie „szkoła narodowa”.

Już od końca XVIII wieku między innymi usiłowano odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, czym jest muzyka cygańska. Szczególny rozgłos zdobyły: w całości poświęcona muzyce cygańskiej książka Franciszka Liszta z 1859 r. oraz artykuły Beli Bartóka publikowane na początku XX wieku. Obydwaj ci autorzy odwołują się zarówno do koncepcji rasy, jak i narodowości w muzyce.

ROLA FRANCISZKA LISZTA

O tzw. muzyce cygańskiej po raz pierwszy w historii kultury muzycznej w sposób tak obszerny traktowała słynna praca Franciszka Liszta zatytułowana *Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie*. Kompozytor — urodzony na Węgrzech w 1811 r. — czuł się uczuciowo związany ze swoim narodem, mimo iż koleje losu dość wcześnie związały go z Wiedniem, Paryżem i innymi słynnymi miastami europejskimi, co sprawiło, że w ogóle nie władał językiem węgierskim. Kiedy w 1839 r., już jako uznany pianista-wirtuoz, przybył na tereny monarchii austro-węgierskiej, witany był owacyjnie. Pomimo intensywnych zajęć, koncertów i licznych wyjazdów, zdążył wówczas lepiej zapoznać się z muzyką swego kraju, w tym z muzyką cygańską. Od tego czasu datuje się jego żywsze zainteresowanie muzyką Cyganów. Jednak asumptu do wydania poświęconej temu zagadnieniu pracy w 1859 r. — dopiero dwadzieścia lat po wizycie na Węgrzech — można upatrywać w publikacji z 1850 r. autorstwa Richarda Wagnera, przyjaciela Liszta, traktującej o kwestii tzw. żydostwa w muzyce, zatytułowanej *Das Judenthum in der Musik*. Ewidentne zainteresowanie problemem rasy w muzyce i podjęcie tego wątku przez obydwu kompozytorów (skądinąd znających się dobrze, podziwiających się wzajemnie i mających też, od 1870 r., powiązania rodzinne) nie przekłada się jednak na podobne ujęcie tematu. Co prawda, Liszt wyraźnie zaznacza, że Cyganie stanowią odrębną rasę, ale traktuje ich z dużą dozą sympatii, niekiedy wręcz gloryfikuje. Jego uwadze nie umyka kwestia zbieżności sytuacji Cyganów i Żydów jako przedstawicieli innych ras na terenie europejskim¹. Franciszek Liszt podejmuje tematykę obu ras w części „Kontrast z Żydami”, a rysując różnice między muzyką cygańską a żydowską, podkreśla czystość rasową Cyganów, zwłaszcza zaś ich niechęć do

¹ Notabene już pod koniec XVII wieku orientalista niemiecki Jochann Wagenseil uważał, że Cyganie są pochodzenia... żydowskiego; zob. Pobożniak 1972, s. 4.

wchodzenia w jakiegokolwiek związku z nie-Cyganami, ale w poglądach dotyczących Żydów zbliża się już do Wagnera. Liszt twierdzi, iż chociaż są oni w stanie przyswoić sobie język (w tym język muzyczny) kraju, w którym przyszło im żyć, nie potrafią tworzyć prawdziwej muzyki i współuczestniczyć w kreowaniu wartościowej sztuki. W podobnym tonie wypowiedział się Ryszard Wagner (1964, s. 55), pisząc w swoim pamflecie, iż „Żydzi nigdy nie posiadali własnej sztuki”. Wyraźnie więc Liszt, a właściwie odpowiedzialna za przygotowanie nowej edycji książki w 1881 r. przyjaciółka kompozytora księżna Karolina von Sayn-Wittgenstein, powieliła antysemityczne opinie Wagnera. Liszt — świadomy sytuacji, w jakiej jako rasowo inni znajdowali się zarówno Cyganie, jak i Żydzi — nie traktował obu przypadków w ten sam sposób, broniąc statusu muzyki cygańskiej, nawet za cenę narażenia się węgierskim intelektualistom, którzy całkowicie zaprzeczali istnieniu tej muzyki, twierdząc, iż muzyka wykonywana przez Cyganów na terenie Węgier jest *de facto* muzyką węgierską.

Franciszek Liszt interpretował muzykę cygańską w całkowicie pozytywnym świetle. Nie tylko bronił jej tożsamości, twierdząc, że muzyka taka naprawdę istnieje, ale także zapewniał o jej autentyczności i o ważnej roli, jaka jej przypadła w kreowaniu węgierskiej muzyki. Kompozytor był tak dalece zafascynowany kulturą cygańską, iż uznał ją wręcz za jedyne źródło narodowej muzyki węgierskiej. Owo zainteresowanie węgierską muzyką narodową z jednej strony wynikało z przebudzenia ruchów narodowych, a z drugiej strony wiązało się z sytuacją w muzyce ówczesnej Europy. Wykorzystywanie w kompozycjach muzyki ludowej, dorobku własnego, odległego niekiedy narodu, mogło gwarantować pewien oddźwięk wśród słuchaczy odwiedzających paryskie salony, spragnionych interesujących muzycznych nowinek. Współczesny Lisztowi Fryderyk Chopin doskonale rozumiał tę sytuację. Nie ulega wątpliwości, że — niezależnie od złożoności przyczyn sięgania przezeń do skarbnicy polskiej muzyki ludowej — zaproponowana w jego kompozycjach „polskość w muzyce” okazała się jakością cenioną na zachodzie Europy. Wartość niezaprzeczalnego autentyzmu mazurków, polonezów Chopina budowała wokół całej jego twórczości i jego osoby sprzyjającą aurę. Liszt, będąc przyjacielem Chopina, pozostał także jego konkurentem jako wzięty pianista i kompozytor. W swoich utworach fortepianowych na wzór wielkiego Polaka sięgnął do źródła, które oferowała mu jego ojczyzna. Doskonale odczytał zapotrzebowanie epoki, wpisał się w jej klimat (Dahlhaus 1980, s. 83). Muzyka europejska wywodząca się spoza niemieckiego nurtu muzycznego została uznana przez współczesnych muzykologów (Parakilasa, Taruskina) za specyficzny przejaw jej promocji i skategoryzowana jako „turystyczny” typ narodowości w muzyce (Taruskin 2001, s. 699).

Muzyka cygańska była na Węgrzech fenomenem dobrze rozpoznany, swojskim. Jednakże jej inność powodowała, że postrzegano ją jako tajemniczą, niedookreśloną (Waldenfels 2002, s. 43). Romantyczne wizje związane z aurą niesamowitości, spowijającą mgłą niedostępności to, co nieznanne, sprzyjały zainteresowaniu kulturą i muzyką cygańską. Wykreowany obraz tajemniczości,

wolności oraz spontaniczności jako nieodzownych elementów kultury cygańskiej przeniknął do wyobrażeń na temat muzyki cygańskiej. Dlatego Liszt określał pieśń cygańską jako mistyczną (Malvinni 2004, s. 50). Muzyka cygańska fascynowała przez swą dostępność w pozornej niedostępności. Jej inność — jak każda obcość — postrzegana była ambiwalentnie, jawiła się jednocześnie jako pokusa i zagrożenie (Waldenfels 2002, 42). Liszt poradził sobie z tą ambiwalencją w prosty sposób: to, co obce — cygańskie, uznał za własne — węgierskie. Przez utożsamienie muzyki węgierskiej i cygańskiej dokonał prostego zabiegu oswojenia inności, niwelując tym samym nieusuwalną zdawałoby się tendencję preferowania muzyki własnej. Niewątpliwie wyczuwalna asymetria między węgierskością a cygańskością na terenie muzycznym została zamieniona w symetryczny układ opisany prostym równaniem: cygańskie, czyli węgierskie.

Zafascynowanie muzyką cygańską i wyniesienie jej do rangi czynnika współtworzącego narodową muzykę węgierską miało następujące uwarunkowania: po pierwsze, chociaż pojawiały się głosy podające w wątpliwość i niemal negujące zdolności Cyganów (jako ludu prymitywnego) do stworzenia własnej kultury muzycznej, tradycja doceniania ludów prymitywnych była w Europie stosunkowo stara, po drugie zaś, w dziewiętnastowiecznej Europie szeroko rozumiana egzotyka, w której zakres badanie kultury i muzyki Cyganów zostało włączone, cieszyła się dużą popularnością.

Epokowe wydarzenie, jakim było odkrycie Ameryki, w europejskich zdo-bywcach obudziło chęć dominacji, ale także stało się przyczyną powstania wielu publikacji, w których prymitywne ludy niejako zostały wzięte w obronę. Dopatrywano się u nich określonych cnót, głównie kojarzonych z dobrocią. Fakt nobilitacji dzikiego przez Jana Jakuba Rousseau przyczynił się — jak pisze Giuseppe Cocchiara (1971, s. 129) — do „spopularyzowania [...] mitu, do wprowadzenia go do dziedzictwa kulturalnego całej Europy”. W ujęciu Rousseau człowiek dziki był wytworem natury, jego swoboda i indywidualizm wynikały z zachowania naturalnego stanu rzeczy. I właśnie w taki sposób interpretował Liszt całą rasę cygańską, pisał: Cyganie są „niesamowici w swej intensywności, stworzeni przez cudy Natury” (zob. Murphy 2001, s. 20). Rousseau ideał wolności jako naczelnej zasady życia ludzi prymitywnych w ujęciu Liszta stał się główną normą regulującą całokształt zachowania Cyganów. Kompozytor podkreślał nie tylko ich umiłowanie absolutnej wolności, ale także zupełny brak zainteresowania posiadaniem dóbr doczesnych. Według Liszta najważniejszym przesłaniem życiowym Cyganów było „czuć”. Cyganie jawili mu się więc jako uosobienie koncepcji *noble savage*. Podobnie jak Herder, w barbarzyństwie doszukiwał się pierwotnego piękna i szczerości (Cocchiara 1971, s. 187). Odnajdywał te przymioty wśród Cyganów, zwłaszcza w ich muzyce. Twierdził, że są muzykami naturalnymi, w dźwiękach wyrażającymi swe najgłębsze uczucia. Muzykę ową określał jako najwyższe wcielenie muzykalności złączone z głębią wyrazu, podpartą techniczną kompetencją, która sprawia, że elementy racjonalne i irracjonalne współistnieją, tworząc muzykę o ogromnym ładunku emocjonalnym.

Liszt wyeksponował element egzotyczny, łączony z Cyganami za sprawą ich indyjskiej ojczyzny oraz legend związanych z pochodzeniem z tzw. Małego Egiptu. W XIX wieku społeczne i estetyczne rozumienie inności, także w muzyce, ujmowano w kategorii ogólnie rozumianej egzotyki. Zdaniem niektórych współczesnych muzykologów, w tym Carla Dahlhauza, egzotyka w tym ujęciu ułatwiała zrozumienie własnej tożsamości przez dookreślenie stopnia możliwego odejścia od pewnej normy. Za tę normę na terenie kultury muzycznej uważano germanocentryczny kanon dzieł, który właśnie w XIX wieku — przede wszystkim za sprawą twórczości Ludwika van Beethovena — zaczął się ustalać i, bardzo szybko, kostnieć.

W tej sytuacji muzyka cygańska zajęła specjalne miejsce w Europie, zwłaszcza w Europie Środkowej. Była obca, ale paradoksalnie niejako wykreowana w europejskich warunkach. Jawiła się jako fenomen egzotyczny w samym w środku Europy, jakby oranżeria z egzotycznymi kwiatami wśród zaśnieżonych europejskich pól. Chociaż Cyganie zawsze byli traktowani w Europie jako inni, obcy, to przecież właśnie na Węgrzech za pośrednictwem muzyki ten negatywny stosunek był w szczególny sposób niwelowany. Co prawda, monarchia austro-węgierska prowadziła politykę prześladowania Cyganów, w wyniku czego umacniały się stereotypy i narastały uprzedzenia, jednak ich rola w kulturze muzycznej tego kraju nigdy nie zastała zanegowana.

Wyeksponowanie czynnika egzotycznego w kompozycjach oraz pracach teoretycznych Liszta sprawiło, że właśnie głównie z tej perspektywy był on oceniany przez późniejsze pokolenia kompozytorów, między innymi Karola Szymanowskiego, który w 1925 r. napisał: „Fr. Liszt był podług mnie typowym «egzotykiem», który — pomimo iż sam był Węgrem, czerpał z ludowej muzyki węgierskiej (raczej cygańskiej!) rytmy i melodie do swoich sławnych rapsodii z takim samym olśniewającym talentem, zręcznością i [...] obojętnością, z jaką niewątpliwie czerpałby z bogatej skarbnicy muzyki Wschodu na przykład, gdyby ta muzyka byłaby mu bliżej znana”. „Egzotyczna” optyka zdomowała się także w późniejszych pracach muzykologicznych na temat muzyki cygańskiej. Na przykład w 1908 r. w Stanach Zjednoczonych ukazał się artykuł A. T. Sinclaira, który instrumenty używane przez Cyganów w ujęciu komparatystycznym zestawił z instrumentarium orientalnym.

Ujmowanie Cyganów przez pryzmat egzotyki — podejście ugruntowane w germanocentrycznym spojrzeniu na dzieje muzyki — kwestionują niektórzy współcześni badacze. David Malvinni koncentruje się na improwizacyjności jako tym elemencie muzyki cygańskiej, który można utożsamić ze słynną cygańską wolnością, zwraca uwagę, że również Liszt sporo uwagi poświęcił temu aspektowi. Twierdzi ponadto, że muzyka cygańska w rozumieniu tego kompozytora to nie jest ani styl muzyczny, ani też kolejny przejaw egzotyki, ale manifestacja świadomości komunikacyjnej roli muzyki, w zasadzie będącej jej istotą. Liszt — zdaniem Malvinniego (2004, s. ix) — przyczynił się do ukształtowania w świadomości społecznej przekonania o niezwykłej sile cy-

gańskiej muzyki, która kryje w sobie ogromny żar i moc oddziaływania na słuchacza.

ZNACZENIE BELI BARTÓKA

Na początku XX wieku prężnie rozwinęła się etnomuzykologia, co — zdaniem Ronalda Radono i Philipa V. Bohlmana (2000, s. 4) — związane jest z upowszechnieniem teorii rasy. Kolejny autor podejmujący kwestię muzyki cygańskiej — węgierski kompozytor i jednocześnie etnomuzykolog Bela Bartók — jak podkreśla Julie Brown (2000, s. 122) — podążył szlakiem wyznaczonym przez dziewiętnastowieczny kanon dzieł na temat rasy i w swych pracach odnosił się pośrednio lub bezpośrednio do takich problemów, jak korzenie etniczne czy kulturowa hybrydowość, wpisane w ideologiczną konstrukcję orientalizmu, koncepcja *noble savage*, rozróżnienie między sztuką niską a wysoką oraz, co nowe w stosunku do Liszta, pośrednio nawiązywał do — implikowanych przez Darwinowską teorię ewolucyjnego charakteru rozwoju kultur — problemów degeneracji i procesów uzdrawiających.

Od lat czterdziestych XIX wieku w europejskiej myśli pojawiała się, zapoczątkowana już przez Herdera koncepcja, że kultura zawsze jest tworem hybrydowym. W duchu takiego postrzegania kultury muzycznej pisał o muzyce cygańskiej Bela Bartók, który od 1905 r. wraz z Zoltanem Kodályem, także kompozytorem i etnomuzykologiem, systematycznie zbierał pieśni ludowe z terenów imperium austro-węgierskiego. Penetrował on pogranicze popularnej muzyki węgierskiej oraz węgierskiej muzyki ludowej. Pod wpływem rozwijającej się wówczas teorii rasy kompozytor wartościował powstające na skrzyżowaniu tych stylów hybrydy, jedne uznając za lepsze, inne natomiast za gorsze. Dobre, jego zdaniem, było połączenie wynikające z wprowadzenia przez niego samego elementów węgierskiej muzyki ludowej do własnej twórczości. Jako złą hybrydę natomiast ocenił połączenie węgierskiej muzyki popularnej z muzyką cygańską. Takie polaryzujące ujęcie doprowadziło do ostrej krytyki, z jaką Bartók spotkał się ze strony niemieckiego muzykologa Heinricha Möllera, który w wydanej w 1932 r. antologii *Das Lieder der Völker* znaczącą rolę przypisał muzyce cygańskiej. Bartók zdecydowanie się temu przeciwstawił, pisząc zjadliwy artykuł na temat pracy Möllera, w którym drobiazgowo wypominał wszystkie pojawiające się w niej uchybienia.

Nastąpiła wymiana zdań. W polemice Bartók został oskarżony o reprezentowanie skrajnego darwinizmu i powielanie schematu polaryzacji na normę i dewiację. Möller wpisywał tok jego rozumowania w szerszy kontekst darwinowskiej koncepcji czystości rasowej (normy) i jej zniekształceń (dewiacje). Jego węgierski oponent wyraźnie posługiwał się językiem sugerującym takie skojarzenia, pisząc na przykład o muzyce cygańskiej jako drugorzędnej, zdegenerowanej. Zdaniem Bartóka, Cyganie adaptowali repertuar węgierski, z rozmysłem alterując melodie czy rytmy i wykonując je na tzw. cygański sposób.

Takie przedstawienie naturalnego procesu transformacji, jakim ulegały melodie grane przez Cyganów, dało Möllerowi asumpt do twierdzenia, iż w ujęciu Bartóka muzyka cygańska została skojarzona z dewiacją. Bartók powiełał ponadto negatywny obraz muzyków cygańskich, pisząc o nich jako członkach migrującego narodu, upatrując w nich wręcz skazy na całej muzyce węgierskiej. Na temat samej czystości rasowej Bartók początkowo jednak nie pisał *explicite*, podjął ten temat dopiero w 1942 r. w artykule *Czystość rasowa w muzyce*.

W zaproponowanym przez Bartóka sposobie przedstawieniu muzyki cygańskiej obok dominującego kodu rasowego ujawnia się także wpływ koncepcji orientalizmu. Mając na myśli specyficzną manierę wykonawczą obserwowaną wśród muzyków cygańskich, pisał on na przykład o orientalnej fantazji towarzyszącej wykonaniom muzyki cygańskiej. Do 1920 r. w jego pismach pojawia się także wiele spostrzeżeń i komentarzy na temat egzotycznych melodii zauważalnych w muzyce cygańskiej, co interpretował jako pozostałość azjatyckiej kultury muzycznej (Brown 2000, s. 129). Cyganie byli dlań reprezentantami Wschodu — zgodnie z Darwinowską teorią, pod wpływem której już od końca XIX wieku eksponowano w ujęciach historii Orientu kontrast między rozwiniętym, zaawansowanym Zachodem i zacofanym Wschodem. Dla kompozytora będącego przedstawicielem rozwiniętego Zachodu, a jednocześnie intelektualistą związanym z ideałami modernistycznymi, trudnym zadaniem okazała się próba akceptacji faktu, że to właśnie zacofani Cyganie stali się krzewicielami i nosicielami muzyki utożsamionej z węgierską. Pogląd taki proponował w XIX wieku Liszt, Bartók natomiast — nieodrodny syn swej epoki, kultywujący już inne wyobrażenie na temat fenomenu kultury muzycznej — z taką sugestią nie tylko się nie zgodził, ale zdecydowanie ją odrzucił.

O ile dziewiętnastowiecznym kompozytorom odpowiadał egzotyczny posmak szeroko rozumianej węgierskości, to dla Bartóka — kompozytora pierwszej połowy XX wieku — głównym zadaniem stało się uchwycenie prawdziwej istoty muzyki narodowej. Wychowany w duchu germanocentrycznej kultury muzycznej niechętnie dostrzegał pierwiastki narodowe w muzyce cygańskiej. Pewnego rodzaju poczucie wyższości, jakie wykazywał pisząc o muzyce cygańskiej, nosi znamiona wyparcia. Symptomatyczna wydaje się też niechęć do wykorzystania we własnej twórczości możliwości, jakie kryją się w tej muzyce. Pojawia się pytanie, czy przyznanie się do bliskich związków z kulturą cygańską nie prowadziłoby w ocenie Bartóka i kręgów intelektualnych Europy, a może także Stanów Zjednoczonych, do milczącego uznania Węgier za naród stojący w hierarchii kultur muzycznych dużo niżej niż na przykład renomowana Austria. Zmierzenie się z powstałym wokół muzycznych dokonań Niemiec czy Austrii nimbem wyższości ich kultur, a przede wszystkim udowodnienie wysokiej rangi własnej muzyki narodowej, dla walczących o swą niepodległość Węgrów stało się nie lada wyzwaniem intelektualnym. Germanocentryczne wartości celebrowane w muzyce i kanony muzycznego piękna odnajdywał Bartók w szlachetnej, krystalicznej muzyce ludowej swego narodu, na nowo zde-

finiowanej w odróżnieniu od muzyki cygańskiej. Stereotyp Cygana utrwalony w tym czasie, również na gruncie muzycznym, zwłaszcza operetki wiedeńskiej, nie sprzyjał uznaniu muzyki cygańskiej za źródło wartości związanych z idiomem muzyki narodowej. Niewątpliwie również sytuacja geopolityczna nie sprzyjała wskazaniu na muzykę cygańską jako na kwintesencję muzyki węgierskiej.

Bela Bartók utrzymywał, iż błędne skojarzenie w przeszłości muzyki węgierskiej z muzyką cygańską wpłynęło na ukształtowanie się nieprawdziwego wyobrażenia. Muzyka cygańska była raczej załączkiem zepsucia i degeneracji. Jedynej szansy uzdrowienia muzyki narodowej upatrywał Bartók w nieskażonej węgierskiej muzyce ludowej. W centrum zainteresowań kompozytora od 1920 r. pozostawała rustykalność, wiejskość, a w pismach swych coraz częściej odchodził od wcześniejszej retoryki orientalnej na rzecz zarysowania dychotomii: wiejskie (tj. węgierska pieśń ludowa kulturowana na wsiach przez nie-Cyganów) *versus* miejskie (tj. pieśń popularna rozpowszechniana głównie przez Cyganów). Jak podkreśla Julie Brown (2000, s. 130), ta zmiana perspektywy pociągała za sobą jeszcze jedną polaryzację: skojarzenie ludowości i wiejskości z naturalnym pięknem, a miejskiej popularności z komercyjną wulgarnością. Naturalność wieśniaków pozwalała Bartókowi przypisać im rolę *noble savage*, w przeciwieństwie do Liszta, który ucieleśnienia tej figury upatrywał w Cyganach.

Z czasem w wielu artykułach i wypowiedziach Bartók przesunął akcent z czynnika o podłożu etnicznym na element ekonomiczny. Ekonomiczne względy, takie jak pewnego rodzaju przebiegłość, a nawet chytryść spowodowała, jego zdaniem, ekspansję Cyganów, którzy coraz częściej i chętniej wkraczali na tereny wiejskie, przejmując rolę wiejskich muzyków, adaptując się do tamtejszych wymagań i rugując przy tym autentycznych muzyków węgierskich, na przykład kobziarzy. Bartók twierdził, iż Cyganie wybierali profesję muzyczną powodowani głównie chęcią zysku, czynnik ekonomiczny zarówno decydował więc o samym wyborze zawodu, jak i był kluczowy w kwestii doboru repertuaru muzyków cygańskich.

Cyganie zatrudniani byli jako muzycy przez rządzącą na Węgrzech szlachtę. Jak utrzymuje Bartók, muzycy ci chcieli się przypodobać swoim mocodawcom. Muzyka cygańska, co oczywiste, odpowiadała więc gustom węgierskim, a także doskonale w opinii samych Węgrów reprezentowała węgierskość. Ten negatywnie konstruowany obraz muzyków cygańskich wykonujących repertuar węgierski jako cygański ulega zmianie w pismach Bartóka począwszy od 1931 r. i ewoluuje w kierunku nieco korzystniejszego ujęcia: Cyganie zyskują więcej cech sympatycznych i — w gruncie rzeczy — okazują się ofiarami szlacheckich kaprysów. Kompozytor przedstawia ich częściej jako muzyków wykorzystywanych, realizujących zachcianki wielmożów i wykonujących utwory napisane przez zatrudniających ich możnowładców. Co więcej, upatrywał w wynajmowaniu muzyków cygańskich do celów oprawy muzycznej zabaw, balów, kuligów itp., cech traktowania Cyganów w kategoriach omalże własności przynależnej

klasie wyższej. Cyganie jako dostarczyciele usługi muzycznej mieli być postrzegani przez szlachtę węgierską na podobieństwo towarów takich jak jedzenie, picie czy rozrywka (gra w karty), przydatnych węgierskim „dzentelmenom” (Frigyesi 1998, s. 60). Złagodzenie nastawienia wobec muzyki cygańskiej złączyło się w czasie z odkryciem przez Bartóka nowej muzycznej hybrydy, którą sklasyfikował jako jeszcze gorszą od muzyki cygańskiej. Tą hybrydą okazał się importowany z Ameryki jazz.

*

Jak wynika z powyższych rozważań, centralizujące, przyporządkowujące jednej powszechnej kulturze zabiegi towarzyszące pisaniu historii Innych (o innych i, częstokroć, za innymi) podlegają rozmaitym uwarunkowaniom. Z perspektywy nowych czasów teksty na temat muzyki cygańskiej odczytywane na nowo z uwzględnieniem historycznych ograniczeń oraz norm i potrzeb, a także w korelacji z dominującymi tendencjami myślowymi narzucającymi ogólny ton dyskursu wyraźnie ujawniają dwa modele ujmowania problemu muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej: przez pryzmat Innego wpisanego w kontekst rasowy oraz narodowościowy.

BIBLIOGRAFIA

- Bielawski Ludwik, 1999, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Brown Julie, 2000, *Bartók, the Gypsies and the Hybridity in Music*, w: Georgina Born, David Hesmondhalgh (red.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley.
- Clifford James, Marcus George E. (red.), 1986, *Writing Culture*, University of California Press, Berkeley.
- Cocchiara Giuseppe, 1971, *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. Wojciech Jekiel, PIW, Warszawa.
- Dahlhaus Carl, 1985, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley.
- Desfor Edles Laura, 2002, *Cultural Sociology in Practice*, Blackwell Publishers, Oxford.
- Dziębowska Elżbieta, 1971, *O polskiej szkole narodowej*, w: Zofia Chechlińska (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, PWN, Warszawa.
- Frigyesi Judit, 1998, *Bela Bartók and the Turn of the Century*, University of California Press, Berkeley.
- Hindemith Paul, 1952, *A Composer's World: Horizons and Limitations*, Harvard University Press, Cambridge.
- Malvinni David, 2004, *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*, Routledge, New York–London.
- Murphy Michael, 2001, *Introduction*, w: Harry White, Michael Murphy (red.), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, Cork University Press, Cork.

- Nohl Ludwig, 1879, *Franz Liszt's Writings on Music*, „The Musical Times and Singing-Class Circular”, t. 20, nr 440.
- Pobożniak Tadeusz, 1972, *Cyganie*, Polska Akademia Nauk, Kraków.
- Radono Ronald, Bohlman Philip V., 2000, *Introduction*, w: Ronald Radono, Philip V. Bohlman (red.), *Music and the Racial Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Said Edward W., 2005, *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Schoenberg Arnold, 1975, *Folk Music and Nationalism*, w: Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Faber and Faber, London–Boston.
- Sinclair A. T., 1908, *Gypsy and Oriental Musical Instruments*, „The Journal of American Folklore”, t. 21, nr 81.
- Stęszewski Jan, 1996, „*Lexikon der Juden in der Musik*” z perspektywy współczesnej i polskiej, w: Maciej Jabłoński, Janina Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, Ars Nowa, Poznań.
- Szymanowski Karol, 1925, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej (Na marginesie artykułu Beli Bartóka „U źródeł muzyki ludowej”)*, „Muzyka” nr 10.
- Taruskin Richard, 2001, *Nationalism*, w: Stanley Sadie (red.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London.
- Tuchowski Andrzej, 1998, *Rasistowskie podstawy narodowosocjalistycznej myśli w muzyce*, „Muzyka”, nr 1.
- Wagner Richard, 1964, *Wagner on Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*, tłum. H. Ashton Ellis, E. P. Dutton, New York.
- Waldenfels Bernhard, 2002, *Topografia obcego*, tłum. Janusz Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa.

“THE OTHERS” IN MUSIC. BASED ON THE EXAMPLE OF GYPSY MUSIC

Summary

Since the publication of Franz Liszt's book *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* in 1859 Gypsy music has become the constant cause of academic disputes. In European culture Gypsy music was described as an emanation of the concept of “Others”. In musicological literature two dominant codes of presenting Gypsy music can be distinguished: the racial discourse — drawing heavily on Darwinian theory practices and national perspective resulting from the 19th century tendencies. Consequently Gypsy music was proclaimed the only real source of Hungarian national music. The writings on Gypsy music are also characterized by the evident fascination with non-European cultures and the exotic features of Gypsy music. The aim of the article is to outline how European authors undertaking the problem of Gypsy music (Franz Liszt and Bela Bartók) mitigated between the two approaches depending on the historical context within which they wrote their works.

Key words/słowa kluczowe

Gypsy music / muzyka cygańska; race in music / rasa w muzyce; national music / muzyka narodowa; Liszt; Bartók